



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Tiempo, existencia y muerte en Azorín: la estructura novelística de Las confesiones de un pequeño filósofo

Citation for published version:

Ardila, J 2013, 'Tiempo, existencia y muerte en Azorín: la estructura novelística de Las confesiones de un pequeño filósofo' Boletín de la Real Academia de Extremadura, ???volume??? 21, ???pages??? 163.

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher final version (usually the publisher pdf)

Published In:

Boletín de la Real Academia de Extremadura

Publisher Rights Statement:

© Ardila, J. (2013). Tiempo, existencia y muerte en Azorín: la estructura novelística de Las confesiones de un pequeño filósofo. Boletín de la Real Academia de Extremadura, 21, 163

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Investigación

Tiempo, existencia y muerte en Azorín: la estructura novelística de Las confesiones de un pequeño filósofo

J. A. GARRIDO ARDILA

Las confesiones de un pequeño filósofo, publicada en 1904 con el subtítulo *novela*, vio la luz como la tercera y última de las novelas en que José Martínez Ruiz fragua su fama literaria, forja la identidad del personaje de Antonio Azorín y adopta el apellido de este como el pseudónimo con que se le ha conocido desde entonces. Si bien sus predecesoras *La voluntad* (1902) y *Antonio Azorín* (1903) han sido objeto de comentarios y estudios filológicos sin número, las beldades literarias de *Las confesiones* han venido, de un tiempo a esta parte, pasando desapercibidas, sobre todo para el gran público. Por ejemplo, a pesar de ser una novela de factura impecable y valor extraordinario, como se le

reconoce casi unánimemente¹, José Luis Martín Nogales, escribiendo no hace mucho, la listaba como ejemplo de la “tradición literaria del periodismo como dinamizador de la conciencia crítica”². Las novelas de principios del siglo XX se caracterizan por su decidido ánimo innovador, prurito que les granjeó entonces las reprobaciones de los críticos literarios, quienes no alcanzaron a entender las renovaciones estéticas del género y que aún hoy da pie a yerros como el de Martín Nogales³.

En cuanto novela, *Las confesiones* atesora un inmenso valor, así estético como paradigmático. En su reciente edición para Austral, José María Martínez Cachero la ensalza como ejemplo depurado de la novelística azoriniana y encomia las “deliciosas páginas evocadoras”⁴ que constituyen un “ejemplo claro de la especie narrativa que Freedman ha llamado novela lírica”⁵. En mi “Itinerario de la novela modernista española” la he presentado como suma y cifra de la narrativa autobio-

¹ Excepción reciente se presenta en Ángel L. PRIETO DE PAULA, “Azorín, un poeta en jubón de novelista”, en Miguel Á. Lozano Marco, ed., *Azorín, renovador de géneros*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 177-189: “Las confesiones no es ya una novela, ni siquiera con las anchas pautas utilizadas para el caso de la obra precedente. Se trata, más bien, de un libro de índole memorialística, en que la recuperación elegíaca del pasado enciende la entonación poética” (186).

² José Luis MARTÍNEZ NOGALES, “Prólogo”, en Arturo Pérez-Reverte, *Con ánimo de ofender*. Madrid, Santillana, 2008, p. 16. Martínez Nogales hubiera hecho bien salvando las diferencias entre la prosa de Azorín y la de Pérez-Reverte.

³ Sobre la novela innovadora de Azorín, véase, entre otros muchos, Antonio RISCO, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Madrid, Alhambra, 1980.

⁴ José María MARTÍNEZ CACHERO, “Introducción”, en Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid, Espasa-Calpe, 2008, 11-38, p. 23. Las referencias sucesivas a *Las confesiones* proceden de esta edición.

⁵ Ibid., 30. Martínez Cachero se refiere a Ralph FREEDMAN, *La novela lírica*. Barcelona, Barral, 1972. El estudio de Freedman se centra en Herman Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf.

gráfica de su autor, enmarcada dentro de la tendencia autobiográfica de los autores de su generación⁶; en otro lugar la he denominado “hermosísima novela lírica en forma de autoficción”⁷. Todas esas cualidades estéticas la hacen justa merecedora de un puesto cimero en la historia de la literatura española, por cuanto que es ejemplo paradigmático de la novela lírica, la novela digresiva y la novela existencialista, etiquetas estas que califican a las mejores novelas del periodo modernista. *Las confesiones* preludia las formas de las novelas azorinianas que seguirán en la madurez y la senectud del autor; de esta suerte, se configura como la trabazón entre el ciclo de Antonio Azorín y las novelas ulteriores: es una novela esencialmente lírica antes de otras como *Doña Inés* (1925) o *La isla sin aurora* (1944)⁸, como también es un sublime ejemplo de autoficción⁹.

⁶ J. A. GARRIDO ARDILA, “Itinerario de la novela modernista española”, *Revista de Literatura*, LXXV (2013), en prensa.

⁷ J. A. GARRIDO ARDILA, “Cartografía de la novela digresiva en España”, *Symposium*, LXV, 3 (2011), 207-227, p. 219.

⁸ Gerardo DIEGO ensalzó *La isla sin aurora* como culmen de la novela lírica de Azorín, en “Homenaje a Azorín”, en *Obras completas. Prosa. Prosa literaria*. Madrid, Alfaguara, 1997. p. IV, 747. Por su parte, Francisco Javier Díez de Revenga, en “Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora* de Azorín”, en Miguel Á. Lozano Marco, ed., *Azorín, renovador de géneros, op. cit.*, pp. 99-114, establece, siquiera sea implícitamente, una suerte de linde entre las novelas anteriores y las posteriores a 1905, y expresa que después de esa fecha los esfuerzos innovadores de Azorín dan ejemplos de la novela lírica como *La isla sin aurora*.

⁹ Christian MANSO, en “Azorín: el arte sutorio y el arte de andar. Aproximación a la autoficción”, en Miguel Á. Lozano Marco, ed., *Azorín, renovador de géneros, op. cit.*, pp. 127-141, explica cómo las novelas de Azorín constituyen un ejemplo de lo que en 1977 Serge Doubrovsky denominaría, a propósito de su novela *Fils / Hijo / Hilos, autoficción*. Concluye Manso: “Azorín [...] abrió una brecha no desdeñable en esta renovación de la expresión del significante, es decir, de la relación íntima que estableció desde sus inicios de escritor con la ‘maternidad de las palabras’” (p. 140).

El presente trabajo se fija por objeto esbozar una aproximación al que entiendo que se constituye en el hilo principal y vertebrador de *Las confesiones*: la fugacidad del tiempo en la existencia, ante la inquietante y melancólica presencia de la muerte. Se trata de una temática que impregna la totalidad de esta novela y la dota de una recia estructura narrativa, además de que se corresponde con las preocupaciones filosóficas de las obras de autores contemporáneos como Baroja y Unamuno. *Las confesiones* no ha llegado a leerse y entenderse dentro de la tendencia existencialista –o, para ser más precisos, pre-existencialista– de las novelas de su periodo, cuales son, por ejemplo, *Camino de perfección* (1902), *El árbol de la ciencia* (1911) y *Niebla* (1914) y, del mismo Azorín, *La voluntad* y *Antonio Azorín*¹⁰. Tampoco se ha atendido a la relevancia del tiempo ni al calado filosófico de estas *confesiones* de un *filósofo* que, a pesar de calificarse de *pequeño*, escribe con mucha intención metafísica.

Acerca de la presencia del tiempo en las últimas novelas de Azorín reflexionaron Miguel Enguídanos, Leo Livingstone, Jose B. Vidal y Antonio Risco¹¹. En un estudio detallado sobre la comprensión del tiempo y su efecto en las novelas de Azorín, Marguerite Rand glosó las alusiones al tiempo que el autor esparció por su correspondencia privada. Rand sitúa esta temática en obras posteriores a 1905, afirmando

¹⁰ Sobre la base filosófica existencialista de *Camino de perfección* y *Niebla* he discurrido en la “Presentación” a *Camino de perfección*. Madrid, Alianza, 2013, pp. 11-37, y en “Nueva lectura de *Niebla*: Kierkegaard y el amor”, *Revista de Literatura*, LXX, 139 (2008), 83-115.

¹¹ Miguel ENGUÍDANOS, “Azorín en busca del tiempo divinal”, *Papeles de Sons Armados*, XLIII (1959), pp. 13-32; Leo LIVINGSTONE, “Tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruiz”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Madrid, Castalia, 1966, pp. I, 325-338; José B. VIDAL, “El tiempo a través de los personajes de Doña Inés”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCXXVII (1968), pp. 220-238; Antonio RISCO, op. cit., p. 14.

que “En las primeras obras de Azorín no encontramos muchas referencias al tiempo”¹², en relación específica al *Diario de un enfermo* (1901) y a *La voluntad*, sin aludir, empero, a *Las confesiones*. Sin embargo, en la novela que nos ocupa el paso del tiempo resulta tanto o más determinante que en novelas posteriores, como aquí veremos. Aun más, en *Las confesiones* el tratamiento del tiempo se envuelve en ese aire de profundísima melancolía que Rand observa y encomia en las obras posteriores¹³.

Los deleitosos entresijos filosóficos de esta novela han venido, por lo general, pasando inadvertidos. Si leemos, por ejemplo, la introducción de Martínez Cachero a su reciente edición de la novela, repararemos en que ni se explica ni se alude al significado de rango filosófico. El que muy seguramente merezca tenerse por el mejor estudio sobre filosofía y novela española de principios del siglo XX — *Crossfire*, de la ínclita azorinista Roberta Johnson— soslaya igualmente *Las confesiones*. Escribe Johnson: “Rather than debating any philosophical ideas, the *pequeño filósofo* does attempt a humble view of things, reviewing his own development from childhood to adulthood first in his native region and then in Madrid”¹⁴. Y más adelante: “If the little philosopher evokes time, it is associated not with Nietzsche but with a cuckoo clock [...] and if he things of the infinite, it is upon catching sight of a certain

¹² Marguerite C. RAND, “Más notas sobre Azorín y el tiempo”, *Hispania*, XLIX, 1 (1966), pp. 23-30, 24.

¹³ Ibid., 24: “Evidente [...] es la melancolía, sentida también por el lector” escribe sobre una carta que el mismo Azorín le dirigió a ella y que le permite adentrarse en la relación tiempo-melancolía.

¹⁴ Roberta JOHNSON, *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1993, p. 86.

kind of woman or when viewing the sea”¹⁵. Antes al contrario, en *Las confesiones* palpita, con tanto o incluso más brío que en las obras que le precedieron, una apostada filosofía de la existencia. El hecho de que, al contrario que en *La voluntad* o en *Camino de perfección*, *Las confesiones* no traigan a colación las ideas de gentes como Schopenhauer y Nietzsche no implica, en modo alguno, que las ideas que en ella se maduran carezcan de intención y significado filosóficos. Se trata de una forma de novelar que quizá pudiésemos calificar de más sutil y, quizá, depurada, por cuanto que prescinde del recurso de un aparato de erudición filosófica. Es, en definitiva, más autoficción y más novela lírica en cuanto que se adentra más incisivamente en lo autobiográfico y en el lirismo estético y renuncia a lo que Johnson ha bautizado como “método arqueológico en la novelística de Azorín”¹⁶. Y si bien *Las confesiones* pudieran interpretarse como una velada reflexión sobre la decadencia de España, la fuerza de la narración viene dada por su tratamiento del tiempo y la existencia, puesto en clave existencialista.

Conforme al desarrollo de la íntima relación entre el tiempo y la existencia, *Las confesiones* puede dividirse en tres secciones perfectamente delimitadas:

- 1) los capítulos III al XXX;
- 2) los capítulos XXXI al XXXVI, y

¹⁵ *Ibid.*, 86-87.

¹⁶ Roberta JOHNSON, “El método arqueológico en la novelística de Azorín”, *Hispania*, LXXXIV, 4 (2001), pp. 767-773: “Una mirada a las narraciones largas de Azorín revela que muchas de ellas son reconstrucciones de un lugar en un momento histórico específico basadas en una minuciosa investigación documental [...] su interés por la historia se relaciona con su preocupación por España y por las causas de los problemas que sufría su patria” (p. 767).

3) los capítulos XXXVII al XLIV.

Estas tres partes se enmarcan dentro de los paratextos que delimitan la narración: los dos prólogos de título “Dónde escribí este libro” y “Origen de este libro”, además de los capítulos I y II, donde el narrador reflexiona en torno a la tarea que pretende acometer. A ello se añade el “Epílogo” (según se denominó en la *editio princeps*) constituido por el apartado “Yo pequeño filósofo” y el “Epígono de los canes”, que hacen las veces de remate y colofón de la novela y del contenido filosófico de la misma.

En esas tres partes se va urdiendo cronológicamente una determinada concepción de la existencia. En la primera observa el protagonista la melancolía de las gentes, por él compartida. En la segunda descubre que esa melancolía se debe a la presencia inexorable de la muerte. Reflexiona en torno a la muerte y el tiempo, poniendo como ejemplo el fallecimiento de dos familiares, y entiende que la honda pesadumbre de la vida se debe al paso del tiempo que conduce irremisiblemente a la muerte, de lo cual no se había percatado en la niñez. En la tercera, habiendo asimilado ya la concepción de la vida como un viaje hacia la muerte, se reflexiona melancólicamente acerca de lo efímero de la existencia. El epígono cierra la novela con una suerte de reflexión final mediante la cual dilata el tenor melancólico de la obra.

De esta suerte, *Las confesiones* se revela no como un conglomerado de lacónicos capítulos autobiográficos, o como un collage compuesto de retazos extraídos al azar de la memoria del autor, sino como una novela vertebrada por un tema central y construida conforme a la evolución de ese tema. Aun cuando en varios momentos el narrador afirma que escribe con el solo objeto de poner sobre el papel sus recuerdos

y, como señala por dos veces en el capítulo I, “evocar mi vida” (52), esa evocación responde a los ardientes deseos de exponer su concepción de la vida y de la existencia. La novela pudiera, pues, prestarse a dos lecturas: una, superficial, sobre los recuerdos de niñez y juventud, sobre *su* vida; otra, profunda y meditada, sobre *la* vida, sobre su concepción existencialista del vivir.

Comienza la primera de esas partes rememorando la escuela y las amistades de la infancia. El capítulo IV se titula, significativamente, “Alegría” y en él se condensa el júbilo constante que experimentaba en los despreocupados años de la niñez. Era entonces cuando la noche se concebía “como un oasis” (57) en su vida, un oasis en que disfrutaba de la amistad de un vecino de su edad y ambos jugaban a *la lunita*. Acaba ese capítulo con la descripción de una “mujer única, extraordinaria, que nos regalaba la alegría” (57). Esa alegría esbozada en el capítulo IV contrasta inmediatamente después con el cuadro que se nos pinta en el V, que comienza: “Y vais a ver un contraste terrible” (58). Este capítulo V trata, como anuncia el título “El solitario”, de un hombre a quien servía como asistente la mujer única y extraordinaria, un hombre que se entregó al prójimo y solo recibió ingratitud, porque, asegura el narrador, “las multitudes son inconstantes y crueles” (59). Hastiado, el hombre solitario construyó una casa en la montaña donde esperó “sus últimos instantes” (60). Dibuja así el narrador ese “contraste terrible”: el niño jugaba en la noche y en la era, en plena mies, contemplaba a aquella mujer extraordinaria que le inspiraba alegría y, seguramente, la esperanza de una vida feliz y alegre. Pero recordada la perspectiva del niño, el narrador descubre la inocencia infantil engañada en cuanto que desconocía cuán cerca de esa mujer alegre se

hallaba la desgracia y la muerte. A partir de ahí, los capítulos siguientes (en esta primera parte) tejen un telar de tupida melancolía¹⁷.

El capítulo VI se titula “Es ya tarde” y presenta una primera aproximación al problema de la angustia generada por el transcurso del tiempo. El niño se sorprende de que a los adultos siempre les apremie el tiempo y no dejen que apunten, a todas horas, que “es tarde”:

¿Por qué es tarde? ¿Para qué es tarde? ¿Qué empresa vamos a realizar que exige de nosotros esta rigurosa contabilidad de los minutos? ¿Qué destino secreto pesa sobre nosotros que nos hace desgranar uno a uno los instantes en estos pueblos estáticos y grises? Yo no lo sé; pero yo os digo que esta idea de que siempre es tarde, es la idea fundamental de mi vida; no sonriáis. Y si miro hacia atrás, veo que a ella le debo esta ansia inexplicable, este apresuramiento por algo que no conozco, esta febrilidad, este desasosiego, esta preocupación tremenda y abrumadora por el interminable sucederse de las cosas a través de los tiempos (61).

Entendiérase que esas cuatro preguntas se las hace el niño; antes al contrario, el presente simple “Yo no lo sé” indica que los pensamientos corresponden al narrador adulto, quien se resiste a asimilar la razón de aquellas prisas. Esa incertidumbre es retórica, pues en las frases que siguen se nos descubre que el paso del tiempo condiciona su entendimiento de la existencia: las prisas exteriorizan un denodado ímpetu por aprovechar cada uno de los instantes de la vida, por no desperdi-

¹⁷ Adviértase cómo la novela discurre al hilo de dos puntos de vista: el del narrador que narra desde la edad adulta, y el del protagonista que vive, desde la niñez las experiencias que se narran.

ciar ninguno de ellos. Entiende el narrador, pues, que la vida se esfuma y que el paso del tiempo es el paso de la vida, es el discurrir de la existencia que teme efímera. La conciencia de lo efímero de la existencia le produce esa “ansia inexplicable” que, en realidad, ha explicado por medio de esas preguntas, y lo revela al final del párrafo: “el interminable sucederse de las cosas a través de los tiempos”, que es interminable en la historia del mundo pero que, para cada individuo, termina en la muerte, esa muerte que “el solitario” esperó en la casa a tal fin construida en la montaña. El ser humano, según lo entiende el narrador, se reconoce en definitiva como un ente vulnerable y efímero que debe aprovechar cada minuto en el sucederse de las cosas en el tiempo, lo cual tornó la existencia en “ansia inexplicable [...] febrilidad” [...] desasosiego [...] preocupación tremenda y abrumadora”.

El capítulo IX “La vida en el colegio” difiere sobremanera del IV “Alegría”. En el colegio la vida no es alegría, sino un cúmulo de actividades que le producen una “agridulce sensación” (68). Habla aquí de las misas diarias que le dejaron “un imborrable sedimento de ansiedad” (69), ansiedad que debe presuponerse “inexplicable”, como en el capítulo VI. En esta ocasión el ansia precede a un pormenorizado listado de las actividades del día, todas las cuales cuantifica en horas: “duraban las clases tres horas”; después de escuchar de un lector “unas páginas de Julio Verne o del *Quijote*” “Teníamos una hora de asueto”; “Por la tarde teníamos dos horas de clase”; luego merendaban y disfrutaban de “una hora en el patio” antes de regresar al estudio por espacio de “hora y media” (69-70). El narrador cuantifica las horas puntualmente: cada actividad ocupaba un espacio de tiempo determinado. De este modo, cuantifica el paso del tiempo para, de inmediato, lamentar cómo con cada actividad, día tras día, discurría y se consu-

mía su infancia. Y escribe inmediatamente después: “el tiempo nos parecía interminable” (70). Para el escolar, el tiempo parecía interminable, pero el narrador sabe y tiene plena conciencia de que, sin saberlo entonces, el tiempo pasaba (razón por la cual se esmera en cuantificarlo) y pronto se consumiría la niñez.

Después de haber estipulado la razón del “ansia inexplicable”, los capítulos que siguen describen a las gentes del lugar, a quienes retrata como individuos tristes. Al Padre Carlos, a quien se dedica el capítulo XII, lo recuerda sonriéndole con sus “ojos claros y melancólicos” y de él destaca su “espíritu nostálgico” (74). La sonrisa que agradaba al niño no podía ocultar lo que el narrador adulto recuerda nítidamente: la melancolía y la nostalgia. El capítulo XIII se titula “La luna” y en él se contempla la luna de modo muy distinto al capítulo “Alegría”. Si en tiempos anteriores la noche era “un oasis” y la luna les servía para jugar a *la lunita*, según va creciendo y dejando de ser niño la luna le inspira una honda melancolía: la contempla con un telescopio antes de acabar el capítulo con este párrafo: “Y entonces, en esta noche tranquila, sobre el reposo de la huerta y de la ciudad dormida, yo sentí que por primera vez entraba en mí una ráfaga de honda poesía y de anhelo inefable” (79). Es ese el momento en que el “ansia inexplicable” expuesta a la hermosura de la naturaleza —en la noche iluminada por la claridad selénica— inspira en él “honda poesía”, la poesía que vierte en las confesiones que escribe, y un anhelo que consiste (como se verá más adelante) en hallar la felicidad que colme la efímera existencia.

El capítulo XIV “Yecla” vuelve a relacionar la tristeza con el espacio. Aquí se describe ese pueblo como un entorno luctuoso, como un “pueblo terrible” (80) del que describe, antes de nada, su cantidad de

iglesias: “diez o doce iglesias” precisa, cuyas campanas “tocan a todas horas” (80). Las iglesias y las campanas evocan la existencia terrena como vía a una vida eterna, o como trayectoria que culminará en la muerte (convéngase que las campanas tocan, por lo general, para dar las horas, para llamar a misa o para anunciar un fallecimiento). Observa después que durante la Semana Santa “esta melancolía congénita llega a su estado agudo” (80). Culmina este capítulo otro párrafo henchido de significado: “Y esta tristeza, a través de siglos y siglos, en un pueblo pobre, en que los inviernos son crueles, en que apenas se come, en que las casas son desabrigadas, ha ido formando como un sedimento milenario, como un recio ambiente de dolor, de resignación, de mudo e imparable renunciamento a las luchas vibrantes de la vida” (81). Ese dolor y esa resignación se deben, pues, a la renuncia a las luchas de la vida, a la misma vida, por cuanto que la vida pasa y las dificultades impiden que se goce de ella. Los coterráneos del narrador, generación tras generación, han naturalizado en ellos esa tristeza ante el transcurrir impasible del tiempo y lo efímero de la vida.

En los capítulos XV y XVII, el narrador revela el descubrimiento de dos emociones trascendentales. La primera son las yeclanas, mujeres con “ojos de almendra”, con la “boca suplicante y llorosa”, y ha imaginado que por ellas corría la sangre de los “orientales meditativos y soñadores” (83). El joven protagonista, que ya se fijó en la criada de “el solitario” y la identificó con la alegría, halla en las mujeres de su tierra un misterio que le incita y emplaza a sumergirse en meditaciones y sueños. Describe los ojos y la boca de las yeclanas, siendo los ojos el espejo del alma y la boca el objeto de amorosos besos. Se trata del primer momento en que concibe a la mujer como talismán de la felicidad, como ente espiritual (por medio del símbolo de los ojos) y carnal (por

la boca) que puede descubrirle una nueva vida. En el capítulo XVII recuerda a un profesor terrible y el inmenso placer que le produjo un libro prohibido: la lectura y la literatura se le presentan entonces como un nuevo mundo. Mujer y literatura, pues, le abren el camino hacia una vida preñada de sentido, y son aquello en que debe centrarse el goce de la efímera existencia.

Ello, empero, lo truncará pronto otro descubrimiento, un descubrimiento terrible, que será objeto de los capítulos que identifiqué como segunda parte de esta novela: la experiencia de la muerte, dramatizada mediante el óbito de un ser cercano y querido. La primera parte culmina con una serie de capítulos donde se retratan a algunos familiares del protagonista. Los capítulos XXVI, XXVII y XXVIII versan, como indican sus respectivos títulos, sobre “Mi tío Antonio”, “Mi tía Bárbara” y “El abuelo Azorín”. De su tío escribe que era un “hombre escéptico y afable”, “un hombre dulce” (105), que poseía “una perspicacia natural, un talento práctico y, sobre todo, una bondad inquebrantable” (106), todo lo cual contrasta poderosamente con aquellas “multitudes [...] inconstantes y crueles” (supra). De su tía, a quien describe como una viejecita amante de sus familiares, recuerda que ella lo abrazaba a él apretujándole entre sus brazos. A su abuelo lo describe como “un teólogo” que “trabajaba reciamente con el cerebro” (110), como a un “filósofo profundo” de “pensamiento recto y profundo” (111) que le ha inspirado intelectualmente.

Culmina esa primera parte, pues, con una descripción de sus familiares mayores como modelos de conducta, como ejemplos de vidas rectas y ortodoxas. Se inicia la segunda parte cuando el narrador describe su descubrimiento de la muerte e, inmediatamente después, re-

cuerda los decesos de su tía Águeda y de su tío Antonio. El capítulo XXXI, de título “El monstruo y la vieja”, relata como, hallándose en casa de su tío, escucha en la calle a alguien que recuerda a otros que esa misma tarde se celebrará el entierro de un tal don Juan Antonio. Sorprende al joven protagonista el anuncio de la muerte, identificada aquí con un nombre propio. Toda esa tristeza inexplicable, que acumuló en el suceder de los capítulos, se enfrenta entonces, de súbito, a la presencia inexorable de la muerte, presencia inminente en la figura de ese don Juan Antonio. Poco después se asoma a su puerta una vieja pordiosera, poderosa imagen de la muerte; entonces el reloj de cuco da las horas. “Un pequeño monstruo” (117) llama al cuco antes de finalizar el capítulo: “Y en el viejo reloj, que repite sus horas, este pequeño monstruo, que es como el símbolo de lo inexorable y de lo eterno, ha vuelto a aparecer y ha tornado a gritar: *Cu-cú, cu-cú, cu-cú...*” (117). En este capítulo, se anuncia la muerte, y el reloj se hace símbolo de la muerte inexorable y del tiempo eterno. El siguiente capítulo recuerda la muerte de la tía Águeda, que vivió una “noble y bella vida” y que encontrándose “muy enferma” (120) fue a Yecla a morir. La recuerda besándole la frente y pidiéndole que sea bueno. El capítulo siguiente rememora el óbito del tío Antonio, aquejado de “mal de piedra” que fue un “hombre bueno y sencillo” (123). La narración se dispone, pues, conforme al trabamamiento de estampas que, en su conjunto, componen una sentida reflexión sobre la muerte.

En esta breve segunda parte, el sobresalto ante la muerte que se anuncia en la calle propicia el entendimiento de todo lo que antes había venido barruntando el joven protagonista: el “ansia inexplicable”, la tristeza y la melancolía los causaba la presunción de la abominable realidad simbolizada por el reloj de cuco: la muerte implacable

que pondrá fin a su vida en el largo transcurrir de un tiempo histórico que es eterno. El título del capítulo XXXIII, último de esta segunda parte y en el cual se descubren las circunstancias de la muerte del tío Antonio, se profiere como un lema ante la vida abocada a la muerte, lema que condensa las enseñanzas de sus mayores: "Encubrid vuestros dolores, haced bella y fuerte la vida". En la tercera parte relatará el narrador sus esfuerzos por llevar a la práctica esa hermosa divisa antes de asumir la realidad de la vida como paso fugaz y horro de alegrías.

Arranca la tercera parte en el capítulo XXXIV, con el inicio de un viaje cuyo destino desconoce el protagonista: "Vamos a partir; la diligencia está presta. ¿Adónde vamos? No lo sé; este es el mayor encanto de los viajes..." (124). El viaje representa su determinación por vivir cada uno de los instantes que, al sucederse, integran la vida. Mas los viajes no le valdrán para escapar a la fugacidad del tiempo. En este capítulo rememora inmediatamente cómo en un barco ve unas botellas vacías y las identifica como botellas de ginebra. Exclama: "Esto es ginebra", y un marino apunta después de un inquietante lapso: "¡Ha sido!" (125). Así como se bebe la ginebra se vive la vida, vida que se acabará al igual que se acaba el licor, vida que *habrá sido* antes de preterirse irremisiblemente. El capítulo XXXVII acomete la realidad de la muerte de modo más explícito: "nuestra melancolía es un producto — como notaba Baltasar Gracián — de la sequedad de nuestras tierras [...] la idea de la muerte es un corolario inmediato, riguroso, de la melancolía. Y esta idea, la de la muerte, es la que domina con imperio avasallador en los pueblos españoles" (130-131). Puesto en relación con el carácter del pueblo, el narrador relaciona nuevamente el entorno con la melancolía y esta con la conciencia de la muerte.

El capítulo XL quizá sea el más hermoso de *Las confesiones* y a él volveré más adelante. Baste ahora con apuntar que retoma el tema de la mujer y la identifica nuevamente como fuente de felicidad. Después de ese capítulo, el XLII lo dedica a María Rosario, jovencita con quien compartió un momento mágico: “yo siento una secreta angustia cuando evoco este momento único de nuestra vida, que ya no volverá, María Rosario, en que estábamos los dos frente a frente, mirándonos de hito en hito sin decir nada” (143). Punto culminante de la novela es ese momento compartido con María Rosario, momento en que halla a la mujer que infunde sentido a la existencia, “momento único en nuestra vida, que ya no volverá”. Se cumple así la maldición expresada por los existencialistas: la fatalidad de lo efímero y la impertérrita irrealización de la vida¹⁸. El capítulo XLIII evoca a su madre y al describir cómo, en cierta ocasión, ella tomó en sus blancas manos la mantilla que vistió en su boda, el narrador escribe que ha “sentido que una vaga tristeza —la tristeza de lo pasado— velaba sus hermosos ojos anchos y azules” (145). Esa tristeza de lo pasado que él percibe en la madre es la propia, pues en la mantilla ve la boda y el momento pasado con María Rosario. Los dos capítulos siguientes tratan de la muerte de la madre y del padre y con ellos termina esta tercera parte.

Las confesiones se vertebran, pues, merced a una estructura concebida en función del tratamiento de la existencia, del discurrir del tiempo y de la abominable cercanía de la muerte. La primera parte establece el paso de la alegría a una desazón entonces inexplicable. En la segunda

¹⁸ Es menester indicar aquí la relación con el existencialismo, aunque un análisis pormenorizado de las coincidencias entre esta novela y la filosofía y literaturas existencialistas europeas de antes o después de la Segunda Guerra Mundial es tarea que se escapa al objeto del presente trabajo y, sobre todo, a su extensión.

descubre y asimila la razón de la tristeza, que es la muerte, según descubre en los fallecimientos de la tía Águeda y el tío Antonio. La tercera parte comienza con esperanzadas ansias de vivir, con los viajes, alcanza el sentido de la vida con María Rosario, sentido que se desvanece, tras de lo cual la muerte de los padres le devuelve a la angustia que sintió al descubrir la muerte simbolizada por el reloj de cuco. Los más de los capítulos se ordenan en concatenación constante y conforme a un hilo temático determinado, y muchos de ellos no podrían alterarse sin despojar a la novela de su sentido existencialista. Sirva de ejemplo el motivo de los fallecimientos de sus familiares: la segunda parte se cierra con el recuerdo del óbito de su tío y el de su tía; la tercera, con el de sus padres. De este modo y manera, cada una de esas partes de la novela culmina con una poderosa imagen de la muerte como culminación de la existencia. La novela discurre asimismo conforme a una gradación de su intensidad emotiva: según se desarrolla la temática de la muerte, los fallecimientos relatados corresponden a familiares más cercanos (los tíos en la segunda parte y los padres en la primera). Esa proximidad emotiva de los finados enfatiza la creciente toma de conciencia del narrador y también la proximidad de la muerte. Todo ello aparte de la repetición de motivos, como las mujeres o la noche. No se trata, en definitiva, de un conjunto informe de recuerdos, sino de una narración estructurada coherentemente en función de su propósito filosófico.

Las confesiones es una novela urdida mediante una sucesión de recuerdos y de imágenes evocadoras y simbólicas de la tesis filosófica que plantea. Azorín, el autor, logra en esta obra un extraordinario hito en la historia de la novela española, por cuanto que en ella culmina buena parte de las innovaciones de la época. Pero quizá sea también la

primera gran novela lírica de las letras españolas. Azorín consigue que su tesis filosófica dé en una tristeza melancólica y esta se plasme mediante una poesía de excelso esteticismo. Muchos son los pasajes en que la prosa de nuestro autor alcanza cotas de beldad sin par. De toda la novela destacaría el capítulo XL "Esas mujeres...", en que se funde con sutileza inefable el discurrir del tiempo con la esperanza inmediatamente antes del episodio de María Rosario, por lo que merece un comentario más detallado. Este capítulo, en su totalidad, discurre así:

¿No habéis encontrado nunca en vuestra vida una mujer que os ha hechizado durante un momento y que luego ha desaparecido? Esas mujeres son como estrellas que pasan rápidas en las noches sosegadas del estío. Habréis encontrado una vez, en el balneario, en una estación, en una tienda, en un tranvía, una de esas mujeres cuya vista es como una revelación, como una floración repentina y potente que surge desde el fondo de vuestra alma. Tal vez esta mujer no es hermosa; las que dejan más honda huella en nuestro espíritu no son las que nos deslumbran desde el primer momento...

Vosotros entráis en un vagón del ferrocarril u os sentáis junto al mar en un balneario; después vais mirando a las personas que están junto a vosotros. He aquí una mujer rubia, vestida de negro, en quien vosotros no habéis reparado al sentaros. Examinadla bien: los minutos van pasando; las olas van y vienen mansamente; el tren cruza los campos. Examinadla bien: posad los ojos en su pelo, en su busto, en su boca, en su barbilla redondeada y fina. Y ved cómo vais descubriendo en ella secretas perfecciones, cómo va brotando en vosotros una simpatía recia e indestructible hacia esta desconocida que se ha aparecido momentáneamente en vuestra vida.

Y será sólo un minuto; esta mujer se marchará; quedará en vuestra alma como un tenue reguero de luz y de bondad; sentiréis como una indefinible angustia cuando la veáis alejarse para siempre... ¿Por qué? ¿Qué afinidad había entre esta mujer y vosotros? ¿Cómo vais a razonar vuestra tristeza? No lo sabemos; pero presentimos vagamente, como si bordeáramos un mundo desconocido, que esta mujer tiene algo que no acertamos a explicar, y que al marcharse se ha llevado algo que nos pertenece y que no volveremos a encontrar jamás.

Yo he sentido muchas veces estas tristezas indefinibles; era muchacho; en los veranos iba frecuentemente a la capital de la provincia y me sentaba largas horas en los balnearios, junto al mar. Y yo veía entonces, y he visto luego, alguna de estas mujeres misteriosas, sugestionadoras, que, como en el mar azul que se ensanchaba ante mi vista, me hacía pensar en lo infinito.

“Esas mujeres...” sigue a otros capítulos en que se ha reconocido a las mujeres como seres fascinantes y antecede al capítulo de María Rosario. Se presenta aquí a las mujeres en su generalidad y se señala a aquellas que dejan “honda huella en nuestro espíritu” en clara alusión a la capacidad que les atribuye de engendrar la felicidad y el júbilo. A todas las compara a las “estrellas que pasan rápidas en las noches sosegadas del estío”, retomando el motivo de la noche, que primero fue escenario de la alegría y después de la melancolía, para ahora volver a presentarla como el locus de la felicidad inspirada por una mujer. Y esas mujeres fascinantes se revelan por doquier —“en el balneario, en una estación, en una tienda, en un tranvía” — y en cualquier momento pudiera el protagonista hallar a aquella que será una “revelación” y que le “deslumbrará”. En ese primer párrafo se ha establecido, pues,

una relación entre las mujeres y un cúmulo de motivos que sintetizan todo el sentir explanado hasta ese momento y a lo largo de la novela: existen mujeres redentoras que, como las estrellas, habitan la noche, pero, así como son las estrellas y como es el tiempo mismo, su presencia resulta efímera.

En el segundo párrafo se recrea el narrador en el descubrimiento de las cualidades fascinantes de una mujer, que en principio apenas pudiera parecer una más. Y esa mujer de apariencia común esconde una belleza que se revela lentamente según se la observa. La belleza inherente a la mujer e inspiradora de la felicidad se revela a golpe de observación, como una inspiración que es inexplicable, tanto como la ansiedad que le ha venido torturando. El narrador se esmera en este punto en describir el paso del tiempo: “los minutos van pasando; las olas van y vienen mansamente; el tren cruza los campos”, hermosísima imagen del impasible avanzar del tiempo, liberado de las prisas que antes le acometían. La sola contemplación de la mujer, el compartir con ella el momento, aun cuando ella sea ajena a esta íntima revelación en el hombre, confiere plenitud al paso del tiempo.

Se trata, en definitiva, del descubrimiento de la mujer como fuente generadora de felicidad, descubrimiento que, no obstante y según se revela en el tercer párrafo, resulta inexplicable e imposible, como toda experiencia vital existencialista. Vuelve, entonces, a cuantificar el tiempo: “Y será sólo un minuto”, solo un minuto en el total inmenso de la existencia del hombre, y solo un minuto habrá de gozar de esa felicidad, solo un minuto en la inmensidad del tiempo y la historia. Si la vida es un instante en el tiempo, la felicidad será un efímero instante en la vida, un instante que, como la vida misma, resulta zahareño. Re-

torna de este modo a la angustia vital: “una indefinible angustia” que tan terrible revelación sobre el tiempo y la existencia deviene, una tristeza que no se puede razonar. Y después expresa el reconocimiento de que la mujer posee el tesoro “que nos pertenece y que nos pertenece y que no volveremos a encontrar jamás”: la vida misma, o la felicidad.

El cuarto y último párrafo precisa todo lo anterior. El narrador se distancia de aquellos momentos: “era muchacho” especifica para hacernos saber que contempló a aquellas mujeres, misteriosamente seductivas, en su mocedad, en un tiempo ya extinguido, que aquellas experiencias quedaron preteridas, que ya no guarda esperanzas de lograr la dicha en su vida. Esas “angustias indefinibles” se han llevado con ellas la esperanza de la felicidad y han dejado otra tristeza infinitamente más indefinible. La última frase se vale del mar contemplado para dibujar la inabarcable dimensión de su tristeza: “como en el mar azul que se ensanchaba ante mi vista, me hacía pensar en lo infinito”. Su tristeza es como el mar ante sus ojos: es la vida que existe, pero también es la felicidad que se esconde en su infinitud.

Henos, en definitiva, ante un hermosísimo pasaje, en el cual la prosa poética de belleza sin par exorna la más honda de las angustias existenciales. Henos ante uno de los pasajes de mayor valor estético, de más sensual belleza, de la literatura española. Aquí las mujeres, entes definidos y reales, se convierten en la materia del tiempo que discurre, y colman de significado un minuto solo de su vida, y en ese minuto condensan todas las esperanzas de la vida. La mujer dota de sentido el discurrir del tiempo, pero su ausencia devuelve al hombre a la realidad de la tristeza indefinible e incomprensible, a la finitud de la vida y la infinitud del tiempo en un espacio inmenso como el mar, pero horro

de sentido. Antes bien, y sobre todo, nos hallamos ante un ejemplo de las dimensiones y el alcance filosóficos de esta novela concebida como reflexión sobre el tiempo, la existencia y la muerte.

Tras esta revelación sobre el valor existencial de la mujer, el capítulo de María Rosario (del que lo separa solo uno) se colma de significado: tras todas esas experiencias con mujeres fugaces como estrellas, descubre en María Rosario esa beldad inefable que contempla en ella, mientras ella lo contempla a él. La posterior ausencia de María Rosario supone y significa ya la desesperación absoluta, y la novela se precipita hacia su final —final abierto como la amplitud del mar que describió—, volviendo al tema de la muerte, ilustrado aquí con los ejemplos de la madre y el padre. Muerta la anterior generación, perdida la esperanza del amor con María Rosario, al protagonista-narrador ya solo le resta aguantar la muerte, como “el solitario” de la montaña. En el epílogo describe los momentos de la escritura: es tiempo de otoño, aledaño al fin del ciclo de la vida en toda alegoría del tiempo, atenazado por esa misma “tristeza íntima, indefinible” (150). Entonces alguien apunta que “es ya tarde” y el narrador suma el motivo de su obra: “Yo [...] he experimentado una ligera conmoción. *Es ya tarde*. Y he sentido —no sonríaís— esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable” (150). Conmoción ante la contristada obsesión con el discurrir inexorable del tiempo. Después describe el colegio, espacio en que arrancó la narración: el colegio sigue igual, ajeno al paso del tiempo, pero él ha envejecido. Al ver a los colegiales se ha visto a sí mismo, “a mis afanes, mis inquietudes y mis anhelos —escribe el narrador— que volvían a comenzar en un ritornelo doloroso y perdurable. Y entonces me he alejado un poco triste, cabizbajo, apoyado en mi indefectible paraguas

rojo" (152). El tiempo ha transcurrido, la infancia se le ha escapado, como se le escapa la vida toda. Sus padres han muerto y ha muerto una generación, y otra más joven ha ocupado el lugar que la suya dejó en el colegio. Y para expresar todo esto, el narrador recurre a las imágenes que ha ido disponiendo a lo largo de la obra. O, dicho de otro modo: las más de esas observaciones anecdóticas que conforman la novela se hallan preñadas de un significado existencial que se desvela a posteriori y le confiere sentido.

El último capítulo del epílogo comienza: "El autor, llegado a la madurez de la vida, resume toda su filosofía en este coloquio con unos canes" (153). Reconoce entonces que ha alcanzado la madurez, que el tiempo ha transcurrido, y que ese tiempo vital le ha legado apenas una filosofía. Los tres perros debaten, en coloquio cervantino, otras tantas ideas sobre la vida: lo inservible del progreso, la ausencia de libertad y la necesidad existencial de vivir la vida. Pudiera decirse que en la reprobación del progreso cabe uno de los temas fundamentales de la época, aquel que forjó la denominada crisis (filosófica) cambiosecular. Se cierra este capítulo (y la novela): "Deliberaron brevemente los tres canes. Al cabo se separaron sin haberse puesto de acuerdo. Cada can es un mundo. Se ha dicho esto de los hombres. Con más razón se puede decir de los canes" (156). Este diálogo encierra la filosofía del narrador en cuanto que atribuye al hombre solo la capacidad de entender su misma vida: el hombre es uno y en su individualidad se halla solo en el mundo y en su vida. Pero esta filosofía resulta incompleta: la comprensión de la vida que se desprende de sus experiencias, según las plasma en sus recuerdos, en sus *confesiones*, se reduce a la tristeza indefinible e incomprensible ante el sentido mismo de la vida, ante la persecución de la felicidad, contenida en el amor efímero y zahareño.

Las confesiones se nos presentan, al fin y al cabo, como la primera gran novela lírica de la literatura española del siglo XX, como la poetización novelesca del gran tema de la filosofía de su tiempo: el existencialismo en ciernes. Para Unamuno, según lo afirma en *Cómo se hace una novela* (1927), la mejor novela es la vida misma, y el autor de novelas debe escribir su vida en ellas: “Y heme aquí de nuevo en el centro, en el hondón de la vida íntima, del ‘hombre de dentro’ que diría San Pablo (Efesios, III, 15), en el tuétano de mi novela, de mi historia”, escribe Unamuno en un momento en que traba recuerdos y pensamientos¹⁹. El procedimiento que sigue Azorín en *Las confesiones* es el mismo: la composición de una novela hecha mediante experiencias vitales. Unamuno apunta, en las primeras páginas de su novela, temáticas filosóficas similares a las de *Las confesiones* —“la soledad es el meollo de nuestra esencia”²⁰—, pero de inmediato se centra en la cuestión de su destierro y del gobierno de España. Siguiendo el mismo esquema que Unamuno, pero veintitantos años antes, Azorín en *Las confesiones* construye una hermosísima novela filosófica en la línea del existencialismo más puro, y estructurada conforme al desarrollo y maduración de su concepción filosófica de la existencia.

BIBLIOGRAFÍA

DIEGO, Gerardo. “Homenaje a Azorín”, en *Obras completas. Prosa. Prosa literaria*. Madrid, Alfaguara, 1997. p. IV, 747.

¹⁹ Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 174.

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora* de Azorín", en Miguél Á. Lozano Marco, ed., *Azorín, renovador de géneros*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 99-114.
- GARRIDO ARDILA, J. A., "Nueva lectura de *Niebla*: Kierkegaard y el amor", *Revista de Literatura*, LXX, 139 (2008), 83-115.
- GARRIDO ARDILA, J. A., "Cartografía de la novela digresiva en España", *Symposium*, LXV, 3 (2011), 207-227.
- GARRIDO ARDILA, J. A., "Presentación", en Pío Baroja, *Camino de perfección*. Madrid: Alianza, 2013, pp. 11-37.
- GARRIDO ARDILA, J. A., "Itinerario de la novela modernista española", *Revista de Literatura*, LXXV (2013), en prensa.
- JOHNSON, Roberta, *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993.
- JOHNSON, Roberta, "El método arqueológico en la novelística de Azorín", *Hispania*, LXXXIV, 4 (2001), pp. 767-773.
- MANSO, Christian, en "Azorín: el arte sutorio y el arte de andar. Aproximación a la autoficción", en Miguel Á. Lozano Marco, ed., *Azorín, renovador de géneros*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 127-141.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, "Introducción", en Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid, Espasa-Calpe, 2008, pp. 11-38.
- MARTÍNEZ NOGALES, Jose Luis, "Prólogo", en Arturo Pérez-Reverte, *Con ánimo de ofender*. Madrid, Santillana, 2008.

- PRIETO DE PAULA, Ángel L., "Azorín, un poeta en jubón de novelista", en Miguel Á. Lozano Marco, ed., *Azorín, renovador de géneros*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 177-189.
- RISCO, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Madrid, Alhambra, 1980.
- ENGUÍDANOS, Miguel, "Azorín en busca del tiempo divinal", *Papeles de Sons Armadans*, XLIII (1959), pp. 13-32.
- LIVINGSTONE, Leo, "Tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruiz", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Madrid, Castalia, 1966, pp. I, 325-338.
- VIDAL, José B., "El tiempo a través de los personajes de Doña Inés", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCXXVII (1968), pp. 220-238.
- RAND, Marguerite C., "Más notas sobre Azorín y el tiempo", *Hispania*, XLIX, 1 (1966), pp. 23-30.
- UNAMUNO, Miguel de, *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra, 2009.